**De Argentina al mediterráneo insular. El plácido viaje de Mariano Montesinos[[1]](#footnote-1)**

**Mallorca en el enclave mediterráneo**

La realización de este artículo coincide con la exposición *Redescubriendo el Mediterráneo* (2018) en la Fundación Mapfre de Madrid, la cual se enmarca en el proyecto cultural Picasso-Mediterráneo, una red de trabajo liderada por el Musée National Picasso-Paris. Dicha exposición me llevó a recuperar otras precedentes como *Méditerranée de Courbet a Picasso* (Musée d’Orsay, 2000) o *Le Grand Atelier du Midi, Aix-en-Provence* (Musée Granet - Aix-enProvence, 2013), sin olvidar *Forma. El* *ideal clásico en el arte moderno* (Museo Thyssen-Bornemisza, 2001). Tanto la exposición como la lectura de los catálogos me han permitido reflexionar sobre el lugar que ocupa la isla de Mallorca en el enclave mediterráneo, así como rescatar la producción del artista argentino Mariano Montesinos en su larga estancia entre 1925 y 1936.

A lo largo del siglo XIX, muchos fueron los viajeros españoles y extranjeros que visitaron la isla buscando el exotismo y el orientalismo para virar en el cambio de siglo hacia la búsqueda de un paraíso terrenal, el Edén primigenio o la Arcadia feliz. Pero una isla, aunque mediterránea, ofrece unos particularismos claves en el imaginario humano que unen el clasicismo y el paraíso destinado a los afortunados, uno de los topos más representativos de la tradición occidental. Un mito que alude a los clásicos y por ende al margen del tiempo que muy pronto descubrió Santiago Rusiñol en sus escritos de 1893 para *La Vanguardia* bajo el sugerente título de *Des de les Illes*. Una escritura enmarcada en el simbolismo, ya que como apunta Margarida Casacuberta, cuando Rusiñol habla de una isla, lo menos relevante es la conexión con la realidad, una isla, Mallorca en nuestro caso, es un espacio situado al margen de toda verdad así como del tiempo que marca el devenir real[[2]](#footnote-2). Si bien la primera carta enviada al periódico parte de Flaubert, ya nos deja claras las claves de la primera consideración de insularidad: *Yo se de una isla (dice Mâtho a Salammbó) cubierta de polvo de oro, de pájaros y de verdura. Sobre las montañas, grandes flores de humeantes perfumes…[[3]](#footnote-3)* . En viajes posteriores y coincidiendo con la Primera Guerra Mundial, la isla ofrecía el contrapunto de belleza, armonía, equilibrio y civilización que encontró en los jardines y paisajes del Edén paradisiaco, momento en que la metonimia de Mallorca se convierte en jardín . Pero junto a Rusiñol debemos considerar a Rubén Darío, que en 1896 publicó en Buenos Aires *Coloquio de los Centauros* dentro de *Prosas Profanas*: *En la isla que detiene su esquife el argonauta del inmortal Ensueño (…) Isla de oro en que Tritón elige su caracol sonoro…[[4]](#footnote-4).* Once años después ya en Mallorca comienza *La Isla de Oro* recurriendo a los argonautas de Ulises: *He aquí la isla en que detiene su esquife el argonauta del inmortal ensueño. Es la Isla de oro por la gracia del sol divino*[[5]](#footnote-5). Con lo cual queda abierta la pregunta si cuando escribió *Prosas Profanas*, ya sabía de Mallorca, o cuando la visitó, el mito adquirió forma. Tanto en el caso de Rusiñol como en el de Darío, ambos se acercan a la definición posterior de Chevalier al apuntar que una isla es una imagen perfecta del cosmos, a la vez que un refugio de la conciencia[[6]](#footnote-6). Unas ideas que nos permiten afirmar que todo viaje es siempre físico y mental y se concreta en la pintura como la presencia del pasado en el presente, un pasado que se puede modificar gracias a la luz y el color mediterráneos. Una actitud que veremos que se va metamorfoseando a medida que nos adentramos en el siglo XX.

La primera captación del paisaje mediterráneo insular supuso un revulsivo, ya que para artistas catalanes como Joaquim Mir o Hermen Anglada Camarasa, y para quienes el mediterráneo era visto de modo natural[[7]](#footnote-7), encontraron un marco donde reflejar un cosmos propio, una visión casi mítica consecuencia de las transformaciones provocadas por la luz. Se alejan del modernismo catalán y con el precedente de Rusiñol se produjo un cambio de lo natural a lo mágico[[8]](#footnote-8). Pero en los casos referidos es una mirada foránea, ya que desde la isla, los pintores locales no habían percibido la isla dorada (Rusiñol), nacarada (Anglada Camarasa) o esmaltada (pintores argentinos como Felipe Bellini u Octavio Pinto)[[9]](#footnote-9), de modo que la isla actúa como un microcosmos para quienes estuvieron de paso o efectuaron un viaje estético. Fue un viaje interior a la vez que una experiencia personal pero con matices, ya que Anglada vivió en Mallorca hasta su muerte, convirtiéndola en su casa.

Si el retorno al mediterráneo implica una vuelta al clasicismo también será un regreso a la tradición a través de temas ya consolidados como el paisaje, la representación de la figura femenina o la mitología, en definitiva una vuelta al mundo arcádico y como tal en una tensión permanente con los postulados modernistas. Por ello debemos detenernos en la figura de Eugeni D’Ors, quien entendió el *noucentisme* como un estilo (el nuevo clasicismo) que desbancará al modernismo a través del orden y también como una empresa (el papel civilizatorio de Cataluña), significando un punto de inflexión en el cual el clasicismo se abre a la modernidad. A partir del *glosari* publicado en 1906 en *La Veu de Catalunya[[10]](#footnote-10),* quedó demostrada la voluntad de recuperar la visión moral del arte para regenerar la sociedad, la cual sólo puede adquirirse gracias a una estética clásica. Propone una vuelta a la objetividad y a la estructura de volúmenes y masas tal como había hecho Cézanne[[11]](#footnote-11). En la misma línea Joaquim Torres García exhorta a girar la mirada hacia la tradición de las tierras mediterráneas[[12]](#footnote-12) a través de una plácida iconografía de musas helénicas inmersas en escenas bucólicas. En definitiva, el paisaje que proponen es equilibrado y corpóreo tal como lo captó en Mallorca el catalán Joaquim Sunyer y en menor medida Enric Galwey. Mallorca se convierte en piedra y plata.

Al margen de estas connotaciones más o menos genéricas en todo el mediterráneo, no podemos olvidar otras producciones como las que se estaban desarrollando en Italia de la mano de Giorgio De Chirico, Carlo Carrà o Alberto Savinio ahondando en los mitos antiguos y los lugares del clasicismo. Mientras el sur de Francia lo revive desde técnicas tan diferenciadas como el puntillismo de Signac en Saint-Tropez, el cubismo de Picasso, Braque o Manolo en Céret, el fauvismo de Matisse y Derain en Colliure o la vuelta al orden de Picasso. En un momento en que las relaciones y tránsitos se daban con relativa rapidez, los pintores extranjeros, esencialmente los llegados de Latinoamérica supieron poner en diálogo las diferencias formales a las cuales añadieron el gusto por lo nuevo de sus países de origen. Unos paisajes mediterráneos en los que el mar no es el único protagonista, sino también la vegetación y la geología, en definitiva aquello inmanente que supieron matizar con un punto más humano como fue el que encontraron entre sus nuevos vecinos mallorquines.

**Mariano Montesinos: del Plata a Galicia**

Una vez introducido el mediterráneo insular en que trabajó Mariano Montesinos Fariña, se hace necesario establecer algunas notas aclaratorias sobre su figura y formación, ya que la dispersión de su obra y documentación así lo requieren. Nació en la ciudad argentina de La Plata el 27 de marzo de 1902, hijo del pintor valenciano Mariano Montesinos Ausina y nieto del miniaturista Rafael Montesinos Ramiro[[13]](#footnote-13). Se formó en la Academia Provincial de Bellas Artes de La Plata ubicada en el mismo edificio que el Teatro Argentino de La Plata, lugar en que se reunía el grupo de teatro universitario *Renovación[[14]](#footnote-14).* Los orígenes de la misma se encuentran en la Escuela de Dibujo ubicada en el Museo de Historia Natural creada por su padre junto a Emilio Coutaret en 1906. En la Academia Provincial impartieron clases Martín Malharro[[15]](#footnote-15) y Atilio Boveri, unos artistas relevantes por su pensamiento ya que cuestionaron la necesidad de emancipación cultural de España así como dotar a la educación de un carácter nacionalista a través de las humanidades. Especial atención merece la figura del último ya que residió en Mallorca entre 1912 y 1914, de modo que podemos intuir que fue una figura clave para el viaje mallorquín. En 1924 Mariano Montesinos obtuvo una beca del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires que le llevó a una corta estancia a París para pasar luego a España. Una práctica habitual entre los jóvenes artistas que se había instaurado después de la celebración de la Exposición del Centenario. Europa se abría como un espacio por descubrir a la vez que un puente de comunicaciones. Si bien la mayoría optó por ciudades prestigiadas como París, Roma, Londres, Berlín, Munich o Florencia, un buen número lo hizo hacia España, un fenómeno que como afirma Babino no ha sido recolocado en la historiografía hasta finales del siglo XX y cuyo estudio nos permite analizar a los artistas en el contexto de interrelaciones e intercambios[[16]](#footnote-16). Si bien en muchos casos se trata de viajes estéticos que miran desde Europa su propio país[[17]](#footnote-17) para a posteriori configurar el arte nacional, en nuestro caso cabe revisar el término ya que la voluntad de Montesinos era quedarse en Mallorca.

En la primera década del siglo pasado, el arte argentino se afanaba en la búsqueda de un arte propio o nacional que creyeron encontrar en los paisajes deshabitados del interior del país, un debate que continuó abierto a lo largo del siglo hasta la llegada de las tendencias vanguardistas y que supondrán una oposición a la modernidad y al cosmopolitismo de Buenos Aires, de modo que coincidirán ambos postulados aunque se deban hacer algunos ajustes teóricos. Si bien lo que llamaba a los artistas a Europa era el afán de novedad – en especial las vanguardias- en los años veinte la situación había virado consecuencia del trauma de la Primera Guerra Mundial, de modo que se encontraron con la vuelta a la figuración y al humanismo vivificante del clasicismo con sus valores de equilibrio, claridad y armonía. Así, en función del destino escogido dialogarán con el *novecentismo* italiano, el retorno al orden francés o el *noucentisme* catalán e incluso en algunos casos asumirán e intercambiarán las premisas que consideraron más oportunas.

En estos años se produjo desde Argentina el desplazamiento a París de artistas como Víctor Pissarro, Alberto Morera, Raquel Forner o Juan del Prete, configurando «el Grupo de París», Aquiles Badi hizo lo propio en Milán y Horacio Butler experimentó diversas incursiones en Suiza y Alemania antes de dirigirse a París[[18]](#footnote-18). 1924, el año del viaje de Montesinos es especialmente significativo para el arte argentino por una serie de factores: el regreso de Emilio Pettoruti y Xul Solar revolucionando la órbita artística con sus postulados europeístas de vanguardia, la aparición de *Martín Fierro. Periódico Quincenal de Arte y Literatura* y de la revista literaria *Proa,* así como el nacimiento de la institución privada *Amigos del Arte* dedicada a promover la circulación de obras e ideas que permitieran la entrada de nuevos conceptos, tanto en el campo del arte como de la literatura o de la música[[19]](#footnote-19). Unos intentos que urgían en la creación de un arte nuevo que si bien no negaban el pasado requerían de nuevas miradas a la vez que llamaban a la unión entre arte y vida[[20]](#footnote-20) tal como se desprende de la lectura del manifiesto: *MARTIN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión (…)MARTIN FIERRO sabe que “todo es nuevo bajo el sol” si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo[[21]](#footnote-21).*

Si bien Montesinos no coincidió con estos acontecimientos estuvo informado e incluso mantuvo contacto con algunos de los actores.

Su primer destino en España fue Galicia, dejando de lado ciudades artísticamente activas como Barcelona o Madrid, así como sus orígenes valencianos. El haber optado por un viaje-destino diferente a los centros ineludibles le permitió apartarse del aprendizaje convencional y ofrecer respuestas personales. Artísticamente, Galicia se movía entre el regionalismo y el realismo, poniendo el acento en la anécdota en una mezcla de pintoresquismo y costumbrismo[[22]](#footnote-22), hecho que hizo a los pintores centrarse en la singularidad del territorio, sus gentes y formas de vida y tal como afirmó Alfonso Castelao, *todo está dispuesto como para ser pintado: pero en el paisaje hay más*[[23]](#footnote-23). Una premisa que se adapta a la actitud de Montesinos ya que fue capaz de traspasar la modernidad a la tradición popular, una postura influenciada por las personalidades con que se relacionó, así como gracias a la carga teórica que traía de Argentina. Siguiendo un manuscrito[[24]](#footnote-24) del artista sabemos que durante tres meses visitó a Ramón del Valle Inclán en A Pobra do Caramiñal, en la Ría de Arousa[[25]](#footnote-25), un escritor ampliamente conocido en Argentina gracias sus colaboraciones en periódicos como *La Nación* o en la revista *Caras y Caretas* y con quien mantuvo una sólida amistad, a la vez que le realizó un retrato del que disponemos algunos dibujos a lápiz. Gracias a él conoció los versos del poeta portugués Abilio Guerra Junqueiro y de Rosalía de Castro, además de actuar como guía del paisaje gallego, sin olvidar que Valle Inclán al igual que Unamuno eran profundamente antimediterraniestas por considerar que el sol impide ver la materialidad de las cosas[[26]](#footnote-26).También conoció al poeta ultraísta Eugenio Montes[[27]](#footnote-27) con quien visitó Combarro[[28]](#footnote-28). A principios de 1925 lo localizamos en Madrid, donde expuso en la *Casa de Galicia*, dedicando la parte más importante de la sala a la pintura al óleo de Valle Inclán y a todos los dibujos que le había hecho durante sus visitas. Un acontecimiento que fue recogido por la prensa: *(…) enamorado de las tendencias más recientes parece haberse quedado, con prudencia, a las puertas del cubismo. Su afición a la decoración se manifiesta de modo preciso (…) se lo ve trabajar con ahínco, simplificando y tratando de reducir a estilo los asuntos más triviales por su realidad*[[29]](#footnote-29)*.* Siguiendo sus escritos, la exposición fue visitada por Valle Inclán quien le recriminó que hubiera optado por una sala tan marginal ya que según su opinión, solo entran gallegos. Gracias al poeta consiguió exponer en una sala de *El Ateneo* y que gozó de mayor concurrencia ya que *por dicha institución desfila cuanta persona se interesa en Madrid por las exposiciones y actos culturales en general[[30]](#footnote-30).*  Si bien no disponemos de documentación sobre la misma, destaca un hecho relevante a la vez que singular como fue la publicación de un artículo de Pedro Blake en *Martín Fierro*. Una reseña de tres artistas platenses a quienes se identifica dentro de las nuevas tendencias[[31]](#footnote-31). A pesar que Montesinos ya estaba en Mallorca, las referencias a su obra responden a las obras ejecutadas en Galicia. De él destaca el crítico, la armónica composición pese a la urgencia de su juventud, una información extraída de algunos párrafos de la prensa española que lo definieron como un artista lleno de vigor a la vez que colorista[[32]](#footnote-32). Un artículo señero dentro de la revista argentina por tratarse de una crítica positiva hacia unos temas que en principio no despertaban la atención de los editores. Su inclusión es debida a tratar el paisaje desde una óptica actualizada y que se complementa con la reproducción de la obra *Canteros de Vigo* (Fig. 1), donde el artista revisita el tema gracias a formas volumétricas superpuestas cercanas al post-cubismo, mientras que los personajes evidencian su inserción en los proyectos renovadores de Argentina y España. Un tratamiento que encuentra paralelismo en uno de los tantos aforismos de Valle Inclán, al afirmar que *las cosas no son como las vemos,* *sino como las recordamos[[33]](#footnote-33)*. Señalar finalmente la rapidez con que las informaciones de Montesinos llegaron a su país.

**Mallorca: del paraíso al pasado hecho presente**

Al hilo del artículo de *Martín Fierro*, en septiembre de 1925 localizamos a Mariano Montesinos en Mallorca con la promesa de enviar para el año entrante cuarenta cartones para realizar una exposición en Argentina[[34]](#footnote-34). Desde 1914 se hallaba en la isla Hermen Anglada Camarasa, quien procedente de París llegó junto a un nutrido grupo de discípulos latinoamericanos. Como se ha indicado en el primer apartado, para el artista catalán, Mallorca y en concreto el Puerto de Pollença significaron el descubrimiento del color y la experiencia personal de la luz llegando a transmutar el paisaje, de modo que la captación un tanto mórbida de la luz derivó hacia el color, mientras este asumió las iridiscencias de la luz[[35]](#footnote-35). Pero antes del artista catalán, ya habían llegado otros artistas argentinos: Cesáreo Bernaldo de Quirós (1903), Francisco Bernareggi (1903) y Atilio Boveri (1912). Con Anglada hicieron lo propio Tito Cittadini, Gregorio López Naguil, Anibal Nocetti, Rodolfo Franco y Roberto Ramaugé. Individualmente, Octavio Pinto (1918), Francisco Vecchioli (1920) y Felipe Bellini (1921), sin olvidar a Jorge Luis y Norah Borges que efectuaron dos estancias entre 1919 y 1921 introduciendo el ultraísmo en la isla. A esta circunstancia debemos añadir una primera estancia de Rubén Darío entre 1906 y 1907 y de quien destaca la publicación en seis entregas de *La Isla de Oro* en el periódico argentino *La Nación* entre los meses de abril y junio de 1907, un suerte de género híbrido entre crónica de viaje y novela que ya he reseñado. De su segundo viaje en 1913 dejó inacabada *El Oro de* *Mallorca*, también publicada en el periódico argentino. No obstante existe un precedente en el poema «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones», donde introduce los vínculos con la Grecia clásica: *Hay un mar tan azul como el parteponeo y el azul vasto como un deseo, su techo cristalino* *bruñe con sol de oro[[36]](#footnote-36).* Deseo, oro, azul y mar, elementos reiterativos que permitieron configurar en Argentina un imaginario de larga duración con la salvedad que si bien la imagen ofrecida podía parecer etérea, existía una Mallorca real y concreta con la que se dieron de bruces los pintores extranjeros en la búsqueda de un paisaje nacional. Volviendo al verano de 1925, la crítica artística mallorquina no únicamente condenaba la pintura académica sino que había dos tendencias opuestas: los defensores de Anglada y las propensiones panteístas del paisaje y el *noucentisme,* nacido como una alternativa al modernismo angladiano[[37]](#footnote-37) a la vez que una apuesta por un retorno al clasicismo mediterráneo[[38]](#footnote-38). Una contraposición que había tenido su mayor virulencia hacia 1920 de la mano del poeta Miquel Ferrà, quien asumiendo la realidad de la pintura en Mallorca, reclamaba la conexión con el *noucentisme* catalán a través de las características del mundo rural, ya que tanto el paisaje como los campesinos conservaban formas arquetípicas de signo clásico, con lo cual debemos intuir que su estética era idealista y ahistoricista[[39]](#footnote-39). Una serie de artículos del año 1921 en el periódico *El Día,* en especial *Los olivos de tu Pilar…[[40]](#footnote-40)*, considerado como el verdadero manifiesto del poeta, nos permiten comprender la teoría plástica por él defendida al afirmar que *si el arte es la revelación de la esencia por la forma, Mallorca está aún por descubrir[[41]](#footnote-41).* Creyó ver en el catalán Enric Galwey un paisaje mallorquín de color gris plata, una tonalidad a la que otorga una categoría simbólica a la manera de D’Ors. Sin ánimo de ser exhaustiva basta comparar una *glosa* deXenius (Eugeni D’Ors) publicada en el catálogo de la exposición de Octavio Pinto en la *Galería Müller* de Buenos Aires en octubre de 1921 y de la cual la mayoría de sus obras eran paisajes mallorquines*: Ha comprendido que tomada seriamente y desde el punto de vista riguroso de la voluntad de la* *estructura, Mallorca no es si más ni menos tierra para pintores que podrían ser objetos para pintores la botella de litro y las dos manzanas de Cézanne(…) sabe que hay esqueleto y trabaja ardientemente en la revelación del esqueleto[[42]](#footnote-42)* . Unas conexiones evidentes que se concretan en la atracción por la atmósfera y la construcción de las formas.

En el momento de la llegada de Montesinos y con una crítica tan diversificada, dos eran los centros neurálgicos del paisajismo: Pollença capitaneado por Anglada y sus discípulos latinoamericanos y Deià, donde se habían establecido artistas extranjeros procedentes de Europa y de Estados Unidos, llegando a contraponer la visión de escuela -término continuamente cuestionado- para el primer caso y la del tema para el segundo[[43]](#footnote-43). Precisamente fue en Deià donde ancló nuestro artista. La circulación de las noticias artísticas aparecidas en la prensa madrileña[[44]](#footnote-44) sobre Mallorca, así como la información del también platense Felipe Bellini establecido en Deià en1921 pueden haber influido en la elección. Pero también me inclino por otras apuestas personales como puede ser la exposición que vio en Madrid del *noucentista* catalán Joaquim Suyner en *Amigos del Arte*, con algunos paisajes de la localidad de Fornalutx, cercana a Deià. Si bien provocó el rechazo de un sector de la crítica, consecuencia de la construcción formal y una paleta moderada, otros defendieron el mediterraneismo como tendencia estética y como técnica[[45]](#footnote-45), la cual seguramente adquirió en su estancia en Ceret en 1912. Fue en la llamada *meca del cubismo* donde en contacto con Manolo y Picasso orientó su pintura hacia un cubismo suavizado y lírico que según Fontbona[[46]](#footnote-46) se evidencia en los paisajes mallorquines de 1916. De modo que encontró en la pintura de Sunyer el tema y la forma de materializar el paisaje. Ya en Deià coincidió con artistas mallorquines considerados *noucentistes* como Sebastià Sunyer Vidal, Clotilde Fibla o el ya mencionado paisajista catalán Enric Galwey, sin olvidar que también habían pintado con anterioridad los argentinos Cesáreo Bernaldo de Quirós y Francisco Bernareggi[[47]](#footnote-47).

A los pocos meses envió *Cocina mallorquina*, una tinta sobre papel al *II Salón de Artistas platenses* que fue reproducida en la revista *Valoraciones[[48]](#footnote-48)*, órgano de difusión del grupo de estudiantes *Renovación* al que se hallaba unido. Una temática costumbrista en que plasma con detallismo una cocina mallorquina, destacando los cántaros y la vajilla de tierra cocida, elementos populares que como veremos más adelante serán una constante en su obra, mientras que el tratamiento de los cuerpos es de una fuerte volumetría. Si bien se acerca al regionalismo trabajado en Galicia, no podemos abandonar las conexiones con Fuster i Valiente como tampoco la amistad con Francisco Bernareggi, quien en 1913 había firmado junto a Francisco Salvà o Antonio Gelabert el que puede considerarse el primer manifiesto *noucentista* de Mallorca, en el que se defiende el arte clásico y mediterráneo y la recuperación de los motivos tradicionales: *Es una liga de la que pueden desde ahora considerarse miembros todos los que estimen como nosotros las manifestaciones artísticas del espíritu tradicional de Mallorca…[[49]](#footnote-49).* Con ello no apunto de manera indefectible que esta tinta se adscriba al *noucentisme,* pero si existe un acercamiento a la recuperación de temáticas populares frente *al desenfreno de la lamentable fantasía en la decoración[[50]](#footnote-50).* De hecho su producción paisajista se nos presenta como ambivalente si nos atenemos a las obras de las que disponemos. En octubre de 1926 la primera página de *Martín Fierro[[51]](#footnote-51)* reprodujo un paisaje de Montesinos, Deià[[52]](#footnote-52), que nos recuerda a los planteamientos cubistas y que incluso permite establecer un paralelismo con los paisajes mallorquines de Joaquim Sunyer en los que el *cezannismo* se había interiorizado de forma personal[[53]](#footnote-53). A los ojos de la estética *martinfierrista* se trata de «lo nuevo» o «arte actual» y que en palabras de Presbich es *una común aspiración constructiva que define y caracteriza el espíritu del nuevo siglo[[54]](#footnote-54)*. De modo que Montesinos era considerado un moderno para el arte argentino, mientras en Mallorca aún no había dado a conocer su obra, hecho que le permitió la alternancia estilística. De 1927 disponemos de un paisaje donde ha introducido elementos de la arquitectura popular como son los *rentadors.* La cotidianeidad y el tipismo forman parte de un paisaje luminoso a la vez que volumétrico en sus formas geométricas y superpuestas. Esta y otras obras como *El pueblo*, *Día nublado*, *Día de lluvia* o *Pinos* junto a algunas naturalezas muertas fueron presentadas en la primera exposición organizada en el salón *La Veda* de Palma en enero de 1928. La prensa se hizo eco, destacando la crítica de Joan Alomar[[55]](#footnote-55) y Ernesto María Dethorey, ambos coincidentes en *El Día* y tal como afirma Cantarellas, eran partidarios de la vanguardia sin oponerse al *noucentisme* e incluso podían valorar los ecos del modernismo tardío[[56]](#footnote-56), con lo cual la pintura de Montesinos se acercaba a una pintura nueva sin estar sujeta a las presiones atmosféricas[[57]](#footnote-57). Si nos ceñimos a los diversos intereses de los críticos indicados, cabe detenernos en el escrito de Joan Alomar: *No cree en la pintura de laboratorio. Ama todavía la luz del sol y siente la emoción del paisaje. Por temperamento y por convicción rehúsa la deshumanización de Ortega y acepta la humanización de Alcover. Humano y naturalista no se aviene al artificio de los modernistas[[58]](#footnote-58)*. Recapitulemos, Montesinos realiza una pintura de paisaje que se aleja del decorativismo y se acerca al retorno a la naturaleza, motivo que justifica la oposición Ortega/Alcover. Mientras que José Ortega y Gasset en su publicación de 1925, opina que los artistas nuevos se distancian de la realidad, de los hombres y de la vida cotidiana para acceder al arte puro[[59]](#footnote-59) o cerebral, la pintura de Montesinos no entraría en el llamado arte nuevo, ya que no olvida escenas domésticas enmarcadas en la geografía local, a pesar del ambiguo geometrismo. Respecto a la humanización de Joan Alcover[[60]](#footnote-60), para el poeta mallorquín el arte es contemplación desinteresada y pura, de allí que no crea en escuelas, sino en la individualidad: *Jo som partidari de la llibertat absoluta. Que cadascú faci el cap viu, i si ens impressiona i ens escalfa no cal demanar quina bandera porta[[61]](#footnote-61).* Si bien es cierto que este pensamiento es de 1904, la evolución del mismo se mantuvo fiel ya que en la conferencia *Reacció literaria* de 1910 defendió una posición de equilibrio entre forma y contenido oponiéndose al canon *noucentista* por considerar que determina artificiosamente al arte[[62]](#footnote-62). Con lo cual, su pintura no entra en los preceptos más canónicos de las nuevas tendencias, a la vez que pinta desde la contemplación con libertad al margen de escuelas. Joan Alomar conocedor de estos escritos no dudó en defender a un artista de temperamento que *no ha visto solamente Deyà sino que lo ha vivido intensamente[[63]](#footnote-63)*, y precisamente por ello la vincula a la humanización de Alcover.

**La mirada urbana**

Entre finales de 1928 y 1929 se estableció en la ciudad de Palma, en la barriada popular de Santa Catalina[[64]](#footnote-64) a la vez que contrajo matrimonio con la mallorquina Margarita Fullana Morey en la parroquia de Santa Creu. Los testigos fueron Francisco Bernareggi y Francisco Blanes Viale -hermano del pintor uruguayo Pedro Blanes Viale- unos datos que no son anecdóticos sino que indican las relaciones con los pintores y poetas latinoamericanos y en consecuencia su participación en actos públicos y privados junto a su grupo de amigos más cercano. En septiembre de 1929 realizó una placa en *marès[[65]](#footnote-65)* dedicada a Francisco Bernareggi[[66]](#footnote-66) para una plaza que le dedicó el Ayuntamiento de Santanyí. Un acto al que asistieron entre otros, Tito Cittadini en calidad de vicecónsul de Mallorca y el pintor y urbanista Felipe Bellini, todos argentinos. Un grupo que políticamente simpatizaba con Esquerra Republicana, partido que defendía el laicisismo, el progresismo, la enseñanza gratuita y la defensa y el uso de la lengua catalana[[67]](#footnote-67). Esta ideología y su interés por los menos favorecidos hizo que pintara en Es Jonquet*,* una barriada humilde que vivía de cara al mediterráneo y de la cual recreó su arquitectura y su gente, llegando en algunos casos a temáticas de compromiso social, alejándose de aquellos principios que rechazaban el mundo urbano. Contamos con una amplia producción de pinturas y dibujos preparatorios, algunos de los cuales nunca fueron expuestos[[68]](#footnote-68), un hecho que le permitió optar por aquellos lenguajes que consideraba más convenientes y por lo tanto en consonancia con las nuevas tendencias del retorno al clasicismo. Dibujos sobre papel efectuados a lápiz o a carboncillo gracias a los cuales analiza las características urbanísticas de un barrio organizado por casas bajas, calles estrechas y molinos. Dentro de la temática costumbrista contamos con dos óleos, uno de ellos sobre tabla, *Un domingo en el Jonquet,*  dedicado a su amigo Bernareggi: *Para mi amigo Paco, recuerdo de un domingo en el Jonquet.* Alejándose del tipismo, se recrea en las redes de pescadores, un carrito de helados, marineros y jóvenes paseando. Los molinos -*Can Figuerol.la*, *Garleta* y *Nomdedeu*- así como las casas bajas adquieren formas geométricas inmersas en una potente claridad lumínica. En contraposición, la tela *Mi barrio[[69]](#footnote-69)* (Fig. 2) de 1935 con una pincelada mucho más matérica, para una escena de enamorados, en la que destaca el cántaro que la joven sostiene en la cintura. Ha actualizado la vida cotidiana, alejándose de planteamientos pintoresquistas por otros presentistas. En otros casos son obras más personales en las que se decanta por un acercamiento al retorno al orden, que en muchos momentos se mezcla técnicamente con el *noucentisme*. Visiones fragmentadas del molino conocido como *Garleta*, donde la volumetría le permite plasmar el mar gracias al equilibrio formal y la ausencia de figura humana, a medio camino entre la serenidad y la melancolía de algunas obras de *Valori Plastici*, cuando el objetivo era convertir el paisaje en un poema visual lleno de ensueño[[70]](#footnote-70) a través de una mirada al pasado y que encontramos en algunas calles desérticas (Fig. 3). En la misma línea, el tema del desnudo y la maternidad, tan cara al *noucentisme,* aunque formalmente se acerca a las figuras clasicistas picassianas de los años veinte, con unos precedentes muy claros a través de la tradición interpretativa. Figuras estáticas, rotundas y táctiles donde dos líneas horizontales delimitan la tierra, el mar y el cielo, mientras las casas han quedado reducidas a cubos monumentales. En otras, las posturas displicentes de los personajes continúan siendo estáticas al igual que la presencia de elementos del inventario del Jonquet como una red de pescadores o cántaros, al igual que el italiano Massimo Campigli, que permiten anclar la temática en un lugar concreto. Una alternancia entre el alejamiento que ofrece la severidad de los personajes y el cruce con la realidad más conocida, aunque la reducción constructiva requiera en algunos casos del conocimiento del medio, consecuencia del sintetismo de las formas (Fig. 4). Ya se ha enunciado que en algunas de las obras se detecta una denuncia o compromiso social, una serie de obras referidas a la muerte de pescadores[[71]](#footnote-71) plasman momentos de dolor compartidos. Un dibujo en blanco y negro donde los personajes son tratados casi religiosamente y al pasar al color, la gravedad de las formas pesadas y anónimas aumentan el dramatismo bajo un cielo gris plata donde al mar llega a confundirse con la tierra gracias a la potente monocromía. Dibujos cerebrales, pensados, casi metafísicos que dialogan con la muerte. Y que continúa en otras pintura donde la misma comunidad sostiene el cuerpo sin vida, seres anónimos donde el tiempo y el espacio se han congelado ante la tragedia. Y en contraposición, un uso del color expresionista se centra en el séquito que lleva el ataúd desde Es Jonquet hacia la iglesia de Santa Creu. El mediterráneo pierde sus connotaciones arcádicas, se actualiza a la vez que consustancial, pero esencialmente es un espacio vivido y compartido.

**La ventana abierta**

Coincidiendo con el nacimiento de su hijo Mario en 1931, localizamos su nuevo domicilio en la barriada de Génova[[72]](#footnote-72) (Palma), en una zona cercana a *Can Vell* próxima a una de las propiedades de Francisco Bernareggi, *Can Frau*. Al parecer él mismo la diseñó y dejó constancia a través de una serie de dibujos y fotografías con anotaciones que nos permiten conocer sus ámbitos cotidianos. Un construcción enmarcada en la arquitectura mediterránea de los años treinta definida por el equilibrio entre lo cosmopolita y la tradición: paredes blancas, superficies rectas y espacios diáfanos[[73]](#footnote-73). Mientras que la decoración interior nos recuerda a algunas de sus pinturas costumbristas: cerámicas tradicionales, cántaros o ramos de flores. De las fotografías familiares, me detendré en una junto a su mujer mirando a través de la ventana (Fig. 5), hecho que nos plantea el interrogante ¿qué están mirando?. Simplemente un campo de almendros y más allá el castillo de Bellver y el mar. Si coincidimos en que el paisaje es un producto cultural, una imagen tal como es percibida, en este caso es la que percibió el artista. Los almendros actúan como reemplazo de modernidad a los olivos de Doré o a las descripciones de los viajeros decimonónicos y que contabilizamos tempranamente en un poema de Francisco Blanes Viale de 1909, *De la Isla Blanca a Rubén Darío*[[74]](#footnote-74). Un paisaje mediterráneo captado igualmente por Santiago Rusiñol[[75]](#footnote-75), Francisco Bernareggi y por el también argentino Roberto Ramaugé. Continuando con las formas volumétricas, una nueva maternidad con un cántaro y el castillo de Bellver al fondo (Fig. 6). Es como si hubiera adoptado la estética de los prismas del ultraísmo: *Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja —más allá de las cárceles espaciales y temporales— su visión personal[[76]](#footnote-76).* Me inclino por esta afirmación debido a la controversia que significó la publicación del manifiesto en Mallorca, así como por el hecho de ofrecer una visión personal e introspectiva. Niega cualquier postura mimética e incorpora y recoloca aspectos del paisaje y elementos por él conocidos, como es la vista frontal del castillo de Bellver, como si la viera desde su ventana a pesar de incorporar elementos propios de Es Jonquet*.* Pero junto a esta estética de los prismas, más teórica que formal, no olvida las formas rotundas de una maternidad que nos sigue recordando el retorno al orden. También se intuye en un dibujo a lápiz, mucho más costumbrista, pero con el castillo como hito, visto desde un punto de vista que difícilmente coincide con el real.

Pero la ventana abierta, como el viaje, es también una mirada introspectiva que le lleva a moverse en dos ámbitos diferentes, el primero es el ya mencionado, una pintura capaz de seguir unos criterios que oscilan entre el renovado costumbrismo y la concatenación de las formas seguidas por los modelos europeos. Pero se trata, como se apuntó en párrafos anteriores, de una producción personal que no coincidía con los modelos vigentes en Mallorca y así lo demuestran las escasas exposiciones en que participó. Al margen de la muestra individual de 1928, en mayo del mismo año encontramos parte de su obra en una exposición de pintores extranjeros en la sociedad *La Veda* junto a los argentinos Francisco Bernareggi y Felipe Bellini y el alemán Herman Bruck, quien vivía y pintaba en Deià[[77]](#footnote-77). Al año siguiente y coincidiendo con el *Primer Salón de Otoño*, la obra de Montesinos fue bien recibida, y de la cual se destacó *una marina amb unes barques pintada amb gran simplicitat, dins una fina gamma gris, ens recorda, sense que això dir que el quadre te les influències de les obres encertades de Marquet[[78]](#footnote-78)*. Una crítica favorable y que vinculaba su obra a las vanguardias conocidas y al gris *dorsiano* y de Miquel Ferrà. Hasta 1935 no volvió a efectuar otra exposición, con la particularidad que en este caso optó por una técnica novedosa como es la pintura sobre vidrio, representando escenas de bailes populares y de la vida rural de la isla, hecho que indica su integración, así como su versatilidad a la hora de elegir los materiales. Esta muestra se presentó en la *Galería Costa* y contó con una buena crítica de los sectores conservadores que remarcaron la temática popular frente a su pintura más compleja: *He aquí un artista, a un pintor que al desprenderse de la pose y demás artilugios, pintando sabe lo que hace y hace lo que sabe para su producción esté al alcance de todas las fortunas, sin rebajarse (…) al descender del Olimpo, lleva a la masa neutra «amateur» el abrazo del arte a precio módico[[79]](#footnote-79)*, mientras *La Nostra Terra[[80]](#footnote-80)* opinó que se trataba de una evolución aventajada de la técnica de la cerámica[[81]](#footnote-81). Un trabajo artesanal defendido por Miquel Ferrà y que encuentra su punto de referencia en Eugenio D’Ors al apostar por los oficios ya que llevan implícitos el esfuerzo y la constancia[[82]](#footnote-82). Los críticos más renovadores no la mencionaron al estar estaban abocados a tendencias más actuales en manos de pintores europeos y norteamericanos[[83]](#footnote-83) en su paso por Mallorca. Entre finales de 1935 y hasta enero de1936 realizó la última exposición en la misma galería, donde además de los cristales pintados ofreció una muestra más amplia en forma de bodegones y paisajes.

En Argentina, su presencia pasó más desapercibida y pese a que desde *Martín Fierro* esperaban cuarenta cartones, la espera fue en vano. La única excepción fue la participación en la *Muestra de Pintura Mallorquina* realizada en Buenos Aires, La Plata y Rosario, conocida popularmente como *Missió d’Art[[84]](#footnote-84)*, una idea propuesta por Joan Alomar y Miquel Àngel Colomar desde el periódico *El Día.* En el catálogo[[85]](#footnote-85) encontramos una pequeña reseña sobre Montesinos que se corresponde a un fragmento de la crítica de Joan Alomar para la exposición de 1928. Las obras presentadas fueron un bodegón y dos paisajes: *Pinos* y *Deià*. A pesar de las buenos propósitos de sus organizadores, la muestra llegó en un momento en que Argentina se encontraba en otros derroteros artísticos que podemos definir como los de una militancia moderna que se filtró en el sistema oficial. La influencia de Anglada Camarasa se consideró excesiva, tanto por el decorativismo como por la temática, de modo que la prensa se detuvo especialmente en los pintores argentinos menos conocidos. Mariano Montesinos ocupó un lugar relevante y pese a que aun consideraban que era un artista becado por la provincia de Buenos Aires[[86]](#footnote-86), supieron ver su acercamiento a una nueva estética que se concreta en la utilización de planos sintéticos, volumetría y una paleta con tendencia a la monocromía. Ajeno a las extravagancias angladianas pensaron que podía actuar como reemplazo a una estética ya superada. La exposición fue una aventura cosmopolita llena de buenas intenciones que pasó prácticamente desapercibida para las nuevas instituciones del arte porteño, así como para las publicaciones vigentes, de modo que resulto un hecho simpático donde Mallorca continuaba siendo considerada *La Isla de Oro dariniana*. Joan Alomar, como promotor, fue el único que se enfrentó a la realidad y buscó unos argumentos que nos llevan a esclarecer la oposición de los gustos estéticos. Un argumento que gira en torno al rechazo al arte mediterráneo o antimediterraneismo, de allí que hable de *snobismo* del arte argentino a la vez que reconoce que las obras que gozaron de mayor éxito fueron las que se alejaban de este anatema*: … la impressió que vaig treure de l’ambient artístic argentí, més ben dit de Buenos Aires, és que l’antimediterraneisme ha arrelat allí amb una força no gens difícil d’explicar si tenim en comte que és un país jove, adolescent, amb una gran curiositat i un gran afany de saber, i per tant, camp abonat per fruitar-hi tota mena de modes[[87]](#footnote-87).* Cabe preguntarnos a que se refiere Alomar al hablar de mediterraneismo o en su defecto antimediterraneismo, ya que como afirma Fontbona, es un concepto del que todos hablan pero que nadie define[[88]](#footnote-88). Tal vez por ello algún texto de Joaquim Torres García resulta clarificador: *fugir de l’impressionisme francès, del pre-rafaelisme anglès, del simbolisme almenay…encara que estuguin de moda, ja que tot això no ha sortit d’aquí (…). Tindria* *que tornar-se a l’art propi d’aquestes terres, emmollat en aquesta llum, nascut de la disposició i manera de ser del seus fills.* Para finalizar diciendo que *tindriem que veure amb els ulls propis d’aquest mar…les oliveres i pins, la vinya, els tarongers, aquest blau del cel, i sobre tot l’home d’aquí…[[89]](#footnote-89).* Volviendo a Joan Alomar, entiende que en Argentina ya ha pasado de moda el impresionismo y el iluminismo y que los nuevos credos se mueven hacia Cézanne o Gauguin, quienes permitieron el paso al cubismo y fauvismo. Pero también habla de construcción y el vigor que esta aporta y lo que no supo captar fue el clasicismo, sino que consideró que en Argentina Cézanne y Gauguin llevaban directamente a las vanguardias, obviando el retorno al torno. Un *rappel à l’ordre* que tal como señala López Anaya, en Argentina resultó si más no una moda e incluso una cierta pedantería, ya que no se retornaba a nada, de manera que la retórica clasicista se convirtió en ruptura y en un humanismo templado y cosmopolita no exento de rasgos de identidad[[90]](#footnote-90). De allí que las obras que hayan despertado mayor interés hayan sido las de Montesinos, las del mallorquín Jacobo Sureda y las nuevas telas de Cittadini, cada vez más cercanas a las volumetrías de Cézanne y a una paleta monocroma.

**Regreso a Argentina y melancolía**

Un nuevo manuscrito explica la decisión del retorno inesperado a Argentina, consecuencia del estallido de la guerra civil: *La Guerra Civil terminó con la vida de tantos seres queridos, también tuvo para mi otros motivos de tristeza, pues desapareció con ella mi modesta labor pictórica, que en 1936 por volver repatriado, no pude traer conmigo. Allá quedaron con las emociones juveniles, esfuerzos artísticos; pero el recuerdo y las enseñanzas de las personalidades que frecuenté fueron a lo largo de mi vida melancólico consuelo y reconfortante estímulo[[91]](#footnote-91).* Las duras circunstancias que se vivieron en Palma ante la escasez de alimentos y la tuberculosis de su hijo, le llevaron a abandonar Mallorca. Según informaciones aportadas por su familia viajó en diciembre de 1936 junto a Francisco Bernareggi -hecho del que no disponemos de otra información que la oral- dejando atrás su pasado como artista y su casa. El problema es ¿con que Argentina se encuentra?. Artísticamente el abanico era amplio y a punto estaba de aparecer en escena la abstracción, sin olvidar que como artista era desconocido, circunstancia que le provocó un cierto desarraigo cargado de melancolía, tal como el mismo indicó. Si bien continuó pintando a partir del recuerdo y de las enseñanzas de aquellos con quienes coincidió en su viaje y estada en España, lo hizo en sus ambientes más íntimos. Su vida laboral se convirtió en la del funcionariado ya que se incorporó al Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata como secretario, bajo la dirección de Emilio Pettoruri, un artista de reconocido prestigio, pero con una técnica que difería de la suya, más adelante volverá a coincidir - entre 1947 y 1949- con Atilio Boveri como director del mismo. En 1949 publicó *Vagón del Arte. Ver, oír, leer*, donde intenta poner de manifiesto cual debía ser la orientación cultural del país, además de actuar como escenógrafo del grupo de teatro *Renovación.* Unas actividades que complementó con clases de dibujo.

La melancolía o nostalgia se materializan en la importante colección de postales y fotografías de Mallorca de la que dispone y que me llevan a pensar que una parte de sus producciones las efectuó en La Plata, junto a algunos paisajes locales, pero con técnicas y formas heredadas de su paso por la isla, como son los desnudos o las maternidades en los que ha substituido elementos de Es Jonquet por los propios del país, como por ejemplo la indumentaria de los campesinos argentinos. De este periodo, del cual la información es dispersa, disponemos de una serie de cartas de Bernareggi que nos permiten ver el interés que continuaba teniendo por Mallorca, así como la preparación de un nuevo y último viaje de ida y vuelta en 1955. Gracias a ellas, sabemos que la casa de Montesinos en el barrio palmesano de Génova, había sido alquilada a unos ingleses que habían hecho una serie de mejoras y que ignoraba el precio por el cual podría venderla. Una información que nos anticipa que se instalaría definitivamente en La Plata. Una nueva carta fechada el 18 de febrero de 1955 escrita por Bernareggi al hijo (Mario) y a la esposa de Montesinos, les explica de su llegada y que espera pueda vender la propiedad, para finalizar diciendo *Mariano acaba de salir de casa para Palma. Hemos mateado de los lindo. Los almendros de Mallorca están en flor y el paisaje es un encanto*. Unos almendros que nos llevan a la ventana abierta, la visión del paisaje más cercano a la vez que claro exponente de un mediterráneo cercano y personal, pero también hemos dicho que es un viaje introspectivo que le lleva al recuerdo y la añoranza. En este último viaje realizó para Luis Ripoll una serie de láminas a partir de grabados basadas en las temáticas de los bailes populares efectuadas en los vidrios pintados, y donde curiosamente encontramos la reproducción del óleo *Mi Barrio*.

Mallorca fue para Montesinos el lugar elegido para vivir y desarrollar su labor pictórica, concibió la isla como un espacio mediterráneo gestionado por el mar y la vegetación, pero desde la concreción y la contemporaneidad ya que vivió desde la llegada de los primeros turistas[[92]](#footnote-92) hasta la diáspora de la guerra civil. Y lo hizo junto a sus amigos y pescadores. Un entorno que le permitió comprender que al margen de las temáticas se podía aplicar cualquier tendencia artística en la que creyera. Se movió de espaldas a los debates artísticos y desde la fidelidad a si mismo supo transmitir a su regreso a Argentina la experiencia adquirida doce años después de su partida. En su obra no hay extrañamiento sino identificación, de allí la necesidad de recuperar su figura y su producción, ya que planteó un acercamiento a las tendencias actuales y como tal nos permiten reubicarlo en un espacio de modernidad y aproximación a la vanguardia, pero con la salvedad que en el último de los términos no lo hizo desde un adoctrinamiento teórico.

**Bibliografía**

ALANIS (FERRÀ, Miquel). «Los olivos de tu Pilar…». *El Día,* 19 de junio de 1921, p. 1.

ALCOVER, Joan. *Humanització de l’art i altres escrits*. Palma: Moll, 1988.

ALCOVER, Manuela. *De l’illa d’or a l’illa de nacre. La pintura paisatgística de Mallorca* Palma de Mallorca: edicions Cort, 2005.

ALOMAR, Joan. «Exposición Montesinos». *El Día*. 29 de enero de 1928, p. 1.

ALOMAR, Joan, «Mallorca i la pintura». *La Nostra Terra*, desembre de1928, pp. 486-487.

ARTUNDO, Patricia. «El viaje dentro del viaje, o sobre la transitoriedad de los lugares-destino». En PACHECO, Marcelo (curador). *Artistas modernos rioplatenses en Europa* *1911/1924. La experiencia de la vanguardia*. Buenos Aires: MALBA, 2003, p. 13-23.

ARTUNDO, Patricia. «Buenos Aires 1921-1933: modernidad y vanguardia». En *Capitales del Arte Moderno*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2007, p. 242-276.

BABINO, Malena.«Imaginarios en cruce. Arte argentino en la década del veinte». En SEARA, María de las Mercedes (ed.). *Expotrastiendas*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Galeristas de Arte, 2009, p. 19-31.

BABINO, María Elena. *El grupo de París*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura- Centro Virtual de Arte Argentino, 2010.

BABINO, María Elena. «Arte argentino en España. Octavio Pinto y su primer viaje a Europa. Un aporte a la estética del paisaje nacional». *Revista de Instituciones, Ideas y* *Mercados*, 2013, nº 59, p. 11-36.

BILBENY, Norbert. *Eugeni d’Ors i la ideologia del Noucentisme.* Barcelona: Edicions de La Magrana, 1988.

BLAKE, Pedro. «Tres pintores platenses». *Martín Fierro* nº 22, 10 de septiembre de 1925, p. 159.

BLANES VIALE, Francisco. *Las moradas del poeta*. Palma: Amengual y Muntaner, 1909.

BOZAL, Valeriano. *Arte del Siglo XX en España*. Tomo I. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

CANTARELLAS CAMPS, Catalina. «Del paisaje de fin de siglo al atisbo de la vanguardia. La crítica de arte en Mallorca entre 1898 y 1936». En HENARES, Ignacio y CAPARRÓS, Lola (eds.). *La crítica de arte en España (1830-1936*). Granada: Universidad de Granada, 2008, p. 201-239.

CASACUBERTA, Margarida. «Introducció». En RUSIÑOL, Santiago, *Des de les Illes.* Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1999, p. 5-29.

CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep. «Del Sena al Arno, con breve escala en el Danubio. Un sinuoso viaje al Mediterráneo catalán». En VIAL, Marie-Paule y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo. *Redescubriendo el Mediterráneo*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2018, p. 64-73.

CASTELAO, Alfonso. «Galicia y Valle Inclán». En *Ramón del Valle Inclán 1866-1966. Apuntes reunidos en conmemoración del centenario*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. FAHCE, Departamento de Letras, 1967, p. 143-159..

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

DARÍO, Rubén. «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones». *El Imparcial,* 7 de enero de 1907.

DARÍO, Rubén. *La Isla de Oro. El Oro de Mallorca. Palma de Mallorca*: José J. De Olañeta, 2001.

DARÍO, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. Barcelona: Espasa, 2014.

DETHOREY, Ernesto. «Montesinos y su exposición». *El Día*, viernes 27 de enero de 1921, p. 1.

F. «Exposiciones. El Primer “Salón de Otoño”». *La Nostra* *Terra* nº 24, desembre de 1929, p. 554-556.

«Exposición de pintura de Mallorca». *La Prensa*, 28 de julio de 1928, p. 13.

FERRÀ-PONÇ, Damià. «Miquel Ferrà: Noucentisme contra Modernisme». *Lluc* nº 630, octubre 1973, p 14-17.

FERRÀ-PONÇ, Damià. «Avantguardisme plàstic a Mallorca». *Lluc* nº 627, juny 1973, p. 10-13, nº 628, juliol-agost, 1973, p. 8- 11 y nº 632 desembre 1973, p. 9-15.

FERRARI, Daniela. «Italia mediterránea. Lugares del alma, visiones del espíritu». En VIAL, Marie-Paule y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo. *Redescubriendo el Mediterráneo*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2018, p. 77-83.

FONTBONA, Francesc i MANENT, Ramon. *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Destino, 1979.

FONTBONA, Francesc.«Entorn del mediterranisme». En MUCHIR, Claire i PALAU-RIBES, Mercedes (comissariat). *París Perpinyà Barcelona. La crida de la modernitat*. Perpinyà: Museu de Belles Arts Jacint Rigau, 2013, p. 26-35.

GIRONDO, Oliverio. «Manifiesto de Martín Fierro». *Martín Fierro*, 15 de mayo de 1924, nº 4, p. 1-2.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Don Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *La Pintura Argentina. Identidad Nacional e* *Hispanismo (1900-1930).* Granada: Universidad de Granada, 2003.

JARDÍ, Enric. *Les arts plàstiques a Catalunya en el segle XIX.* Barcelona: Catalonia, 1973.

LLADÓ POL, Francisca. *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*. Palma: Lleonard Muntaner editor, 2006.

LLADÓ POL, Francisca.«Viajeros de ida y vuela. La obligada emigración de Francisco Bernareggi y Francisco Montesinos». *Ammentu* nº especial 1, 2017, p. 191-206.

LLORENS, Tomàs.«El orden en la naturaleza. Paisajes». En LLORENS, Tomàs (comisario). *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2001, p. 81-99.

LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Arte argentino*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

MEO LAOS, Verónica. *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte* *(1924-1942).* Buenos Aires: CICCUS, 2007.

MESTRE I SUREDA, Bartomeu. «Vindicación de *La Nostra Terra»*. En *La Nostra Terra. Revista Mensual de Lietartura, Art i Ciències*. Edició fascímil. Palma: Institut d’Estudis Baleàrics - El Gall Editor, 2009, p. 13-127.

MONTESINOS, Mariano. «Apuntes del natural de don Ramón». En *Ramón del Valle Inclán 1866-1966. Apuntes reunidos en conmemoración del centenario*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. FAHCE, Departamento de Letras, 1967, p. 119.122.

MULET, Antonio, «Montesinos». *La Almudaina*, 5 de julio de 1935, p. 1.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización en el arte y otros ensayos de* *estética.* Madrid: Austral, 2004.

P.B., «Exposicions». *La Nostra Terra* nº 90, juny de 1935, p. 232.

*Pintura de Mallorca. Catálogo de la exposición*. Barcelona: Editorial Lux, 1928.

PERELLÓ I FEMENIA, Maria Antònia. «Joan Alcover Maspons» (en línea) <http://ibalears.cat/joanalcover/index6.htm> (Fecha de consulta 06/12/2018).

PRESBICH, Alberto. «Sugestiones de una visita al Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas». *Martín Fierro* , 15 de mayo de 1924, nº 5-6.

PRESBICH, Alberto. «El XVII Salón Anual de Bellas Artes». *Martín Fierro* nº 44-45, 31 de agosto – 15 de noviembre de 1927, p. 383.

RIUS, Mercè. *La filosofía d’Eugeni d’Ors*. Barcelona: Curial, 1991.

RUSIÑOL, Santiago. *L’Illa de la Calma*. Barcelona: Antoni López, 1913.

RUSIÑOL, Santiago. *Des de les Illes*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1999.

SABATER, Gaspar. *La Pintura Contemporánea en Mallorca*. Palma: Cort, 1972.

SALAS, VIVES, Pere. *Història de Pollença. Segle XX.* Pollença: Ajuntament de Pollença, 2011.

SALVÀ, Francisco.«Lliga d’Amics de l’Art». *La Almudaina*, 20 de agosto de 1913.

SUREDA, Jacobo et alt. «Manifiesto del Ultra». *Baleares* nº130, 15 de febrero de 1921.

TORRES GARCÍA, Joaquim, «La nostra ordinació i el nostre camí». *Empori,* 4 d’abril de 1907, pp. 188-191

VALLEJO, Gustavo. «El culto a lo bello. La universidad humanista de la década del ‘20» (en línea). En: <https://www.academia.edu/33758294/_El_culto_de_lo_bello_La_universidad_humanista_de_la_d%C3%A9cada_del_20> (Fecha de consulta: 12-10-2018).

VEGUE Y GOLDONI, Ángel. «En la Casa de Galicia». *El Imparcial*, 24 de febrero de 1925, p. 2.

VEGUÉ Y GOLDONI, Ángel. «Exposición Sunyer». *El Imparcial*, 31 de enero de 1925, p. 2.

VIAL, Marie-Paule y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo. «Redescubriendo el Mediterráneo». En

VIAL, Marie-Paule y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo. *Redescubriendo el Mediterráneo*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2018, p. 9-10.

VIVES VERGES, José. «Notas de Arte». *La Última Hora*, 21 de mayo de 1928, p. 1.

XENIUS (D’ORS, Eugeni). «Glosa sobre Octavio Pinto». En *Exposición Octavio Pinto* *1919-1921*. Buenos Aires: Galería Müller, octubre 1921.

1. El presente artículo forma parte de los resultados derivados del proyecto del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades I + D+ i titulado *La institucionalización de la Modernidad. Artes Visuales en Mallorca (1874-1936)* (HAR2016-77135-P). [↑](#footnote-ref-1)
2. CASACUBERTA, Margarida, 1999, p. 9. [↑](#footnote-ref-2)
3. RUSIÑOL, Santiago, 1999 (1893), p. 33. [↑](#footnote-ref-3)
4. DARÍO, Rubén , 2014 (1896), p. 51. [↑](#footnote-ref-4)
5. DARÍO, Rubén, 2001 (1907), p. 175. [↑](#footnote-ref-5)
6. CHEVALIER, Jean, 1986, p. 12. [↑](#footnote-ref-6)
7. VIAL, Marie-Paule y JIMÉNEZ BURILLO, Pablo, 2018, p. 9. [↑](#footnote-ref-7)
8. CASAMARTINA, Josep, 2018, p. 67-68. [↑](#footnote-ref-8)
9. ALCOVER, Manuela, 2005. [↑](#footnote-ref-9)
10. Dicho periódico era el órgano de expresión de la *Lliga Regionalista.* RIUS, Mercè, 1991, p. 19. [↑](#footnote-ref-10)
11. ALCOVER, Manuela, 2005, p. 167. [↑](#footnote-ref-11)
12. JARDÍ, Enric, 1980, p. 25 [↑](#footnote-ref-12)
13. La información biográfica del artista ha sido facilitada por su nieta Valeria Montesinos, a quien agradezco la buena disposición y haber compartido parte de su archivo personal. [↑](#footnote-ref-13)
14. VALLEJO, Gustavo, 2004, p. 142. [↑](#footnote-ref-14)
15. Ya en 1903 Martín Malharro afirmó que el arte español había entrado en decadencia y que sólo interesaba a las grandes fortunas o a los españoles residentes en Argentina. Véase GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo, 2003, p. 115. [↑](#footnote-ref-15)
16. BABINO, María Elena, 2013, p. 14. [↑](#footnote-ref-16)
17. ARTUNDO, Patricia, 2003, p. 16. [↑](#footnote-ref-17)
18. BABINO, María Elena, 2010, p. 7-8. [↑](#footnote-ref-18)
19. MEO LAOS, Verónica, 2007, p. 31. [↑](#footnote-ref-19)
20. ARTUNDO, Patricia, 2007, p. 253. [↑](#footnote-ref-20)
21. GIRONDO, Oliverio, 1924, p. 1-2. [↑](#footnote-ref-21)
22. BOZAL, Valeriano, 1995, p. 145-146. [↑](#footnote-ref-22)
23. CASTELAO, Alfonso, 1967, p. 156. [↑](#footnote-ref-23)
24. El manuscrito, con algunas modificaciones fue publicado en una obra en conmemoración del centenario del nacimiento de Ramón del Valle Inclán. Véase MONTESINOS, Mariano, 1967, p. 119-122. En dicha publicación aparece reproducido un dibujo a lápiz de Ramón del Valle Inclán, obra de Mariano Montesinos. [↑](#footnote-ref-24)
25. Archivo Valeria Montesinos (AVM). [↑](#footnote-ref-25)
26. Alcover, Manuela, 2005, p. 59. [↑](#footnote-ref-26)
27. En el periodo estudiado colaboró en revistas como *Grecia*, *Ultra* o *Cosmópolis.*  [↑](#footnote-ref-27)
28. BABINO, Malena, 2009, p. 21. [↑](#footnote-ref-28)
29. VEGUE Y GOLDONI, Ángel, 24 de febrero de 1925, p. 2. [↑](#footnote-ref-29)
30. AVM [↑](#footnote-ref-30)
31. Nuevas tendencias es un concepto ambiguo e inconcreto que con el tiempo ha dado lugar al de *martinfierrismo* para referirse a una figuración de nuevo cuño caracterizad por una arquitectura monumental y sintética. Véase PRESBICH, Alberto, 1927. [↑](#footnote-ref-31)
32. BLAKE, Pedro, 1925, p. 159. [↑](#footnote-ref-32)
33. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, 1969, p. 208. [↑](#footnote-ref-33)
34. Ibídem. [↑](#footnote-ref-34)
35. ALCOVER, Manuela, 2005, p. 137. [↑](#footnote-ref-35)
36. DARÍO, Rubén, 7 de enero de 1907. [↑](#footnote-ref-36)
37. CANTARELLAS CAMPS, Catalina, 2008, p. 251. [↑](#footnote-ref-37)
38. ALCOVER, Manuela, 2005, p. 167. [↑](#footnote-ref-38)
39. FERRA PONÇ, Damià, octubre 1973, p. 14. [↑](#footnote-ref-39)
40. El título de este artículo nos remite al poema de Rubén Darío «Los Olivos», dedicado a la pintora Pilar Muntaner. No es extraño que Miquel Ferrà aproveche la obra de la pintora para criticar la pintura imperante marcada por tintes modernistas, a la vez que propone como alternativa una pintura más real y pétrea. [↑](#footnote-ref-40)
41. ALANIS (Miquel Ferrà), 19 de junio de 1921, p. 1 [↑](#footnote-ref-41)
42. XENIUS, 1921. [↑](#footnote-ref-42)
43. SABATER, Gaspar, 1972, p. 41-42. [↑](#footnote-ref-43)
44. A partir de 1920 las noticias sobre el arte que se producía en Mallorca fueron objeto de estudio por parte de figuras como José Francés y pueden localizarse en *El Año* *Artístico* y en *La Esfera*. [↑](#footnote-ref-44)
45. VEGUÉ Y GOLDONI, Ángel, 31 de enero de 1925, p. 2. [↑](#footnote-ref-45)
46. FONTBONA, Francesc i MANENT, Ramon., 1979, p. 247-249. [↑](#footnote-ref-46)
47. En el capítulo «Aucells de pas», Santiago Rusiñol recoge la presencia de un gran número de extranjeros en Deià y dice de los argentinos: *En Quirós i en Bernareggi sortien amb un fanalet* *i en lloc de cercar cargols, sen anaven a pintar la lluna, i el que pinta la lluna és llunàtic.* RUSIÑOL, Santiago, 1913, p. 199. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Valoraciones* nº 10, agosto de 1926. [↑](#footnote-ref-48)
49. SALVÀ, Francisco, 20 de agosto de 1913, p. 1. [↑](#footnote-ref-49)
50. Ibídem. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Martín Fierro* nº 34, 5 de octubre de 1926, p. 1. [↑](#footnote-ref-51)
52. En la revista sólo aparece como «Paisaje». [↑](#footnote-ref-52)
53. LLORENS, Tomàs, 2001, p. 96. [↑](#footnote-ref-53)
54. PRESBICH, Alberto, 1924, p. 5-6. [↑](#footnote-ref-54)
55. Joan Alomar había sido uno de los firmantes del Manifiesto del Ultra junto a Jorge Luis Borges, Josep Lluis Moll y Jacobo Sureda publicado en la revista *Baleares* el 15 de febrero de 1921. [↑](#footnote-ref-55)
56. CANTARELLAS, Catalina, 2008, p. 254-255. [↑](#footnote-ref-56)
57. DETHOREY, Ernesto, 27 de enero de 1921, p. 1. [↑](#footnote-ref-57)
58. ALOMAR, Joan, 29 de enero de 1928, p. 1. [↑](#footnote-ref-58)
59. ORTEGA Y GASSET, José, 2004, p. 79 [↑](#footnote-ref-59)
60. *La Humanització de l’art* fue una conferencia pronunciada en 1904 en el *Ateneu Barcelonés* en 1904. [↑](#footnote-ref-60)
61. ALCOVER, Joan, 1988, p. 30. [↑](#footnote-ref-61)
62. PERELLÓ I FEMENIA, Maria Antònia. «Joan Alcover Maspons»: <http://ibalears.cat/joanalcover/index6.htm> (fecha de consulta 06/12/2018). [↑](#footnote-ref-62)
63. ALOMAR, Juan, 29 de enero de1928. [↑](#footnote-ref-63)
64. Según su partida de matrimonio, se casó el 27 de enero de 1929 y su domicilio corresponde a la calle Espartero nº 39. AVM. [↑](#footnote-ref-64)
65. El *marès* es una piedra arenisca típica de las construcciones mallorquinas. [↑](#footnote-ref-65)
66. LLADÓ POL, Francisca, 2017, p. 196. [↑](#footnote-ref-66)
67. SALAS VIVES, Pere, 2011, p. 458. [↑](#footnote-ref-67)
68. Las obras mencionadas forman parte del AVM. [↑](#footnote-ref-68)
69. Esta obra, que en el reverso aparece como *Arrabal,* la llevó consigo a su regreso a Argentina y fue adquirida por el Museo Provincial de Bellas Artes a través del V Salón de La Plata de 1938. [↑](#footnote-ref-69)
70. FERRARI, Daniela, 2018, p. 78. [↑](#footnote-ref-70)
71. La muerte de pescadores era muy frecuente ya que la mayoría de ellos no sabían nadar. [↑](#footnote-ref-71)
72. En la actualidad se encuentra en la calle Peníscola nº 7 y una placa en cerámica indica Casa Montesinos. [↑](#footnote-ref-72)
73. LLADÓ POL, Francisca, 2017, p. 197-198. [↑](#footnote-ref-73)
74. BLANES VIALE, Francisco, 1909, s/p. [↑](#footnote-ref-74)
75. Además de diversas obras de almendros en flor, les dedicó el capítulo «La florida» en *L’Illa de la* *Calma*. RUSIÑOL, Santiago, 1913, p. 129-132. [↑](#footnote-ref-75)
76. SUREDA, Jacobo et alt., 15 de febrero de 1921, [↑](#footnote-ref-76)
77. VIVES VERGES, José, 21 de mayo de1928, p. 1. [↑](#footnote-ref-77)
78. F. 1929, p. 554-556. La inicial de este autor puede corresponder a Joan Pons i Marquès, aunque existe un margen de error. Véase MESTRE I SUREDA, 2009, p. 49. [↑](#footnote-ref-78)
79. MULET, Antonio, 1935, p. 1. [↑](#footnote-ref-79)
80. *La Nostra Terra* puede considerarse el órgano del *noucentisme* en Mallorca. [↑](#footnote-ref-80)
81. P.B., 1935, p. 232. En este caso las ha sido imposible identificar las iniciales. MESTRE I SUREDA, 2009, p. 48. [↑](#footnote-ref-81)
82. BILBENY, Norbert, 1988, p. 22. [↑](#footnote-ref-82)
83. Pese a tratarse de un texto de los años setenta, resulta interesante el artículo de Damià FERRÀ-PONÇ, publicado en la revista en *Lluc* , 1973, nº 627, p. 10-13. [↑](#footnote-ref-83)
84. LLADÓ POL, Francisca, 2006, p. 87-98. [↑](#footnote-ref-84)
85. *Pintura de Mallorca. Catálogo de la Exposición*, 1928. [↑](#footnote-ref-85)
86. «Exposición de pintura de Mallorca», 28 de julio de 1928, p. 13. [↑](#footnote-ref-86)
87. ALOMAR, Joan, desembre de1928, p. 486-487. [↑](#footnote-ref-87)
88. FONTBONA, Francesc, 2013, p. 28-39. [↑](#footnote-ref-88)
89. TORRES GARCÍA, Joaquim, 1907, p. 188-191. [↑](#footnote-ref-89)
90. LÓPEZ ANAYA, Jorge, 2005, p. 204. [↑](#footnote-ref-90)
91. AVM [↑](#footnote-ref-91)
92. En la guía de viaje *Mallorca Guía gráfica*, editada por José Costa-Ferrer en 1930, la contraportada presenta un dibujo de Montesinos, similar al de los vidrios pintados. [↑](#footnote-ref-92)